

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il modern jazz televisivo in Italia

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/143987> since 2016-08-03T17:21:40Z

Publisher:

ARACNE Editrice S.r.l.

Published version:

DOI:10.4399/978885486964611

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Il *modern jazz* televisivo in Italia

ALESSANDRO PONTREMOLI

Introduzione

Quando nel 1954 hanno inizio in modo regolare le trasmissioni televisive, l'Italia è solo da poco uscita dal secondo conflitto mondiale, ma è in piena e attiva ricostruzione. Cambiamenti rapidi e storicamente senza precedenti generano nel nostro paese, ancora povero e in prevalenza agricolo, un intenso sviluppo, che sfocia — come ormai è ben noto — nel mitico *boom* o miracolo economico degli anni Sessanta.

Il ruolo di unificazione culturale e linguistica della televisione delle origini, da anni oggetto di studio di molte discipline della comunicazione e dello spettacolo¹, si dispone sulle coordinate dell'intrattenimento e della coesione sociale. Il forte impatto del nuovo *medium*, il cui ricevitore, nel 1958, solo il 12%² dei nuclei familiari poteva permettersi di acquistare, ha ricadute sorprendenti dal punto di vista delle relazioni sociali: ritualità collettive si attivano anche nei centri

¹ La letteratura critica sulla televisione è piuttosto vasta e articolata. Mi limito, in questa sede, a segnalare l'enciclopedico lavoro storico di A. GRASSO, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2004; la *Garzantina*, a cura dello stesso autore, *Enciclopedia della Televisione* (Milano, Garzanti, 2005), corredata di ampia bibliografia; P. ORTOLEVA, *Mass media: nascita e industrializzazione*, Firenze, Giunti, 1995; ID., *Un ventennio a colori: televisione privata e società in Italia, 1975–95*, Firenze, Giunti, 1995; G.P. CAPRETTINI, *La scatola parlante. L'evoluzione del linguaggio televisivo*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

² Cfr. P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 1989, p. 325.

più piccoli e periferici della penisola, dove l'apparecchio televisivo, nei bar o nelle case di amici e vicini, coi suoi contenuti unificanti, diventa strumento di convocazione comunitaria.

Grandi eventi sportivi, fatti eccezionali e avvenimenti d'attualità, quiz e spettacoli di varietà generano fenomeni di micro socializzazione, che coinvolgono progressivamente un numero sempre più elevato di cittadini italiani (nel 1965 le famiglie in possesso del nuovo elettrodomestico sono già il 49%³).

La funzione culturale del teatro e del cinema viene raccolta dal piccolo schermo, con un impatto di partecipazione più ampio dal punto di vista numerico, e con un effetto potente sul piano dell'immaginario, prima ancora che su quello del condizionamento ideologico. Se da un lato, infatti, la televisione si propone come una finestra aperta sulla realtà, che permette a tutti gli italiani di sprovvincializzarsi viaggiando virtualmente da un punto all'altro del paese e del mondo, pur rimanendo seduti sulla propria poltrona di casa, l'Italia che viene "trasmessa" è frutto di un processo di costruzione ideale e di un'utopia linguistica, che trova nell'immagine del benessere diffuso e nella retorica del progresso uno stereotipo condiviso.

Nella sperimentazione della televisione dei primi dieci anni, i programmi si dispongono su un *continuum* che spazia dall'istanza pedagogica alla funzione informativa in senso ampio e all'intrattenimento. In quest'ultimo caso la televisione agisce, almeno inizialmente, in termini parassitari, da un lato nei confronti del cinema, con la messa in onda di pellicole già passate sul grande schermo; dall'altro nei confronti dello spettacolo dal vivo, riutilizzandone, attraverso nuove forme, i linguaggi: prosa, musica e balletto.

Il varietà del sabato sera, che è nella struttura e nelle sue forme la sintesi di tradizioni spettacolari preesistenti, come la rivista, l'avanspettacolo, il *café chantant*, il cabaret, contaminandosi coi modelli televisivi d'oltreoceano, come il grande show con ospiti e *vedettes*, dà vita in Italia a quello che oggi sarebbe definito un *format*, vale a dire una trasmissione con una struttura riconoscibile, adattabile e aperta a progressivi aggiustamenti imposti nel tempo dalle innovazioni tec-

³ *Ibidem*.

nologiche e sociali⁴, ma con elementi linguistici precisi e un'architettura relativamente stabile. Fra gli assi portanti della recitazione (soprattutto di testi di natura fàtica e illustrativa e di sketch di registro comico), della musica (soprattutto jazz e pop) e della coreografia, quest'ultima ricopre un ruolo molto importante, costituendo una sorta di osservatorio corporeo dei mutamenti sociali e culturali, analizzabili proprio in virtù del loro processo di incorporazione⁵.

Una vera e propria storia della danza in televisione non è ancora stata scritta⁶ e di certo non si ha la pretesa di proporla in questa sede, tuttavia un *excursus* attraverso le forme coreiche, coreutiche e coreografiche a partire dagli anni Cinquanta, all'interno del varietà televisivo — nel momento cioè della sua nascita e progressiva proliferazione — fino al nuovo millennio — quando, dopo una breve assenza, risorge sporadicamente sotto mentite e trasformate spoglie⁷ — ci permette anzitutto di interrogare due tipi di fonti fra loro interconnesse: il *corpo-archivio*⁸ danzante sul teleschermo, con i depositi memoriali

⁴ Cfr. F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi della televisione*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 210–212.

⁵ Cfr. J.C. DESMOND (ed.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.

⁶ Si vedano, tuttavia, V. DOGLIO, E. VACCARINO, *L'Italia in ballo*, Roma, Di Giacomo, 1982, pp. 157–167; V. OTTOLENGHI, *Danza e televisione*, in L. TOZZI (a cura di), *Il balletto nel Novecento*, Torino, ERI, 1983, pp. 189–226; P. LA ROCCA, A. PONTREMOLI, *Dal rito al video: la danza in televisione*, in A. CASCETTA (a cura di), *Sipario! due. Sinergie videoteatrali e rifondazione drammaturgica*, Roma, Rai–Nuova ERI, 1991, pp. 193–207; E. VACCARINO, *Video e danza*, in F. PRONO, A. BALZOLA (a cura di), *La nuova scena elettronica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 235–244; E. VACCARINO, *La musa dello schermo freddo*, Genova, Costa & Nolan, 1996; R. MAZZONI, *Tersicore in TV. La danza in televisione in Italia dal 1954 ad oggi*, tesi di laurea, relatore prof. A. Pontremoli, Università degli Studi Torino, a.a. 2001–2002.

⁷ Vale la pena ricordare che fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta il varietà televisivo classico entra in una crisi irreversibile, quando la serie dei *Fantastico*, legati alla Lotteria di Capodanno, viene interrotta. Come vedremo più avanti, la danza troverà casa presso il *talent show* condotto da Maria De Filippi, dapprima intitolato *Saranno famosi* e in seguito, per motivi di copyright, ribattezzato *Amici di Maria De Filippi*. In una forma più tradizionale, lo spettacolo di intrattenimento con musica e danza risorge brevemente nel 2001 con *Stasera pago io*, condotto in stile mattatoriale da Fiorello, all'interno del quale ricompare il numero classico del balletto, mentre il ballo da sala diventa l'asse portante dello spettacolo *Ballando con le stelle* di Milly Carlucci, la cui prima edizione risale al 2005.

⁸ Cfr. A. LEPECKI, *The Body as Archive. Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», XLII, 2010, n. 2, pp. 28–48.

consapevoli o inconsapevoli di cui è portatore, e l'archivio audiovisivo, in grado di sovrapporre a quella del corpo una memoria sociale e culturale; in secondo luogo di individuare proprio in una forma ibrida di danza jazz, facilmente adattabile ai contesti e ai tempi, una sorta di *koinè* stabile di riferimento nelle produzioni e nei programmi della televisione italiana.

Homo ludens e homo videns

Così si esprime Pier Paolo Pasolini, a proposito della televisione, in una intervista di Guido Vergani per «Il Mondo», l'11 luglio del 1974 (oggi in *Scritti corsari*):

Il bombardamento ideologico televisivo non è esplicito: esso è tutto nelle cose, tutto indiretto. Ma mai un “modello di vita” ha potuto essere propagandato con tanta efficacia che attraverso la televisione. Il tipo di uomo e di donna che conta, che è moderno, che è da imitare e da realizzare, non è descritto o decantato: è rappresentato! Il linguaggio della televisione è per sua natura il linguaggio fisico-mimico, il linguaggio del comportamento. Che viene dunque mimato di sana pianta, senza mediazioni, nel linguaggio fisico-mimico e nel linguaggio del comportamento nella realtà. Gli eroi della propaganda televisiva — giovani su motociclette, ragazze accanto a dentifrici — proliferano in milioni di eroi analoghi nella realtà. Appunto perché perfettamente pragmatica, la propaganda televisiva rappresenta il momento qualunquistico del consumo: e quindi è enormemente efficace [...] al livello involontario e inconsapevole essa è stata [...] al servizio di un nuovo potere⁹.

Al di là dello schematismo concettuale, che viene a Pasolini dall'applicare, in qualche caso un po' ingenuamente e in qualche altro con grande passione (paradossalmente umanistica e ideologica al medesimo tempo) la teoria critica di matrice tedesca, gli *Scritti corsari* colgono nel segno, individuando nella centralità del corpo, pur mediato dallo schermo e dalla produzione discorsiva inaugurata dal nuovo mezzo di comunicazione, e nei suoi comportamenti ostesi ed enfatizzati, il deposito di senso delle rappresentazioni sociali.

Il successo del varietà televisivo alle origini della televisione italiana va senz'altro ricondotto alla presentazione di corpi, in grado di

⁹ P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2010¹³.

suscitare, come sostiene Giovanni Sartori, almeno due tipi di piacere: il *godimento scopico*, provocato dalla bellezza dei partecipanti a un determinato programma, e quello *estetico*, derivante dal virtuosismo degli esecutori di un numero di spettacolo¹⁰.

Dal punto di vista antropologico, inoltre, il carattere festivo del varietà televisivo, collocato strategicamente il sabato o la domenica sera, lo connota da subito come momento premiale alla fine di una dura settimana di attività lavorativa, e ritualmente aggregativo, proprio perché la fruizione della TV alle origini della sua avventura è, come abbiamo già osservato, fortemente socializzante¹¹.

Fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, la struttura del varietà televisivo diviene una formula riconoscibile, che ne sancisce il successo presso un pubblico via via crescente e affezionato¹²: il modello dell'avanspettacolo, fondamentalmente basato sulla consequenzialità di elementi discreti, viene declinato secondo alcune modalità, che i risultati di una ricerca commissionata dalla RAI nel 1981 definisce: *successione progressiva*; *successione monomodulare*; *successione con doppia siglatura*; *successione segmentata*¹³.

Nel primo caso ci troviamo di fronte alla formula classica (ad esempio *Studio uno*, più edizioni dal 1961; *Tante scuse* del 1974, ma anche *Milleluci*, condotto da Mina e Raffaella Carrà, dello stesso anno e più recentemente la "trilogia" di *Stasera pago io* con Fiorello, 2001–2004), che più di ogni altra ricalca la matrice del varietà teatrale e che prevede una serie ciclicamente ripetuta e ripetibile di numeri spettacolari standard (sigla di apertura, balletto, sketch, conduzio-

¹⁰ G. SARTORI, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 39.

¹¹ Cfr. AA.VV., *Televisione: la provvisoria identità italiana*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1985; M. COSTANZO ET AL., *Gli italiani e la TV*, a cura di P. Salerno, Roma, Sapere 2000, 1994.

¹² Cfr. C. GRAZIANI (a cura di), *Caratteristiche dei programmi televisivi e gradimento del pubblico*, Torino, ERI, 1970; D. CAPPELLETTI (a cura di), *Canzonissima 71*, n. monografico di «Bianco e Nero», 1971; M.A. SANTORO, *Il varietà televisivo: 1970–1973*, Roma, Rai, 1974; A. ABRUZZESE, T. BIANCO, L. BOLLA (a cura di), *Con la partecipazione straordinaria di... Dieci anni di varietà televisivo*, Torino, ERI, 1981.

¹³ Cfr. M. WOLF, U. ECO (a cura di), *Tra informazione ed evasione: i programmi televisivi di intrattenimento*, Roma, Rai-ERI, 1981.

ne, numero musicale, sigla di chiusura), offerti in una unità coerente dalla figura del *conduttore*: il comico della tradizione teatrale o un *entertainer* di professione (da noi ribattezzato *presentatore*), come nella televisione americana, che agli esordi della RAI rappresenta il modello di riferimento principale.

La *successione monomodulare* propone la giustapposizione di mini spettacoli, ciascuno con la sua autonomia, costruiti attorno alla figura di un comico, che alterna conduzione e partecipazione agli sketch. In questa formula il balletto è uno solo e collocato in genere in posizione centrale (come ad esempio in *Quantunque io* con Enrico Montesano del 1977).

Ci soffermiamo solo brevemente sulla tipologia di *successione con doppia siglatura*, esperimento degli anni Ottanta, che non ha avuto molto seguito (ad esempio *Millemilioni* del 1981 con Raffaella Carrà), in cui balletti e numeri musicali della *soubrette*, in lustrini multipli e in costumi dalle geometrie enfatizzate, si alternano a filmati che documentano usi e costumi dei paesi attraversati dalla Carrà nelle sue *tournées* internazionali. La centralità della danza in questo programma è garantita da Gino Landi, uno tra i più celebri registi e coreografi nel panorama teatrale e televisivo nazionale e internazionale.

La *successione segmentata* (inaugurata da programmi come *Sotto le stelle* del 1983) è invece la formula che riproduce, in maniera frattale, all'interno di ciascuna delle parti di cui è costituito il programma, lo stesso meccanismo strutturale e la stessa sequenza di numeri (conduzione, numero musicale, sketch). Anche in questo caso, la coerenza delle parti e il loro raccordo sono garantiti dai balletti.

La dimensione di serialità¹⁴, propria dello spettacolo di varietà televisivo, è presente fin dai suoi esordi: *Canzonissima*, nata nel 1958, nella stagione 1963–64 è intitolata *Gran Premio*, l'anno dopo *Napoli contro tutti* e in seguito, di anno in anno, *La prova del nove*, *Scala reale*, *Partitissima*, per tornare poi *Canzonissima* fino al 1974. La medesima struttura di gara canora, abbinata alla Lotteria di

¹⁴ F. CASETTI (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio, 1984.

Capodanno e intervallata da sketch, balletti e ospitate, si perpetua di edizione in edizione, e continua idealmente nella serie dei *Fantastico*, che va in onda quasi ininterrottamente fino alla stagione 1992–93.

Ingrediente portante del varietà televisivo è proprio il balletto, collocato in punti ritmicamente studiati nel contesto della drammaturgia complessiva della puntata, e presentato in forme diverse: si va dalla coreografia delle sigle di apertura, alcune delle quali rimangono delle pietre miliari della storia della danza in TV¹⁵, al balletto tematico all'incirca a metà dello spettacolo, passando per il quadro vivente, il siparietto e il numero *ad hoc* con l'ospite di turno. La struttura coreografica, almeno fino alla fine degli anni Settanta, è quella tradizionale, che oppone un corpo di ballo, formato da un consistente numero di coppie di danzatori, a una solista-*soubrette*, in seguito designata col termine anglosassone di *showgirl* (o, nel caso delle gemelle Kessler, a una coppia di soliste). Non è comunque escluso il *passo a due*, che chiama in causa, a supporto della *vedette*, il primo ballerino (ad esempio Enzo Paolo Turchi per Raffaella Carrà, Raffaele Paganini per Heather Parisi, Gianni Brezza per Loretta Goggi) e che ripropone un modulo ampiamente sperimentato nelle prime trasmissioni degli anni Sessanta di matrice statunitense, dove il ballo da sala o la danza vernacolare vengono rimaneggiati e contaminati dalle forme della *jazz dance* (si veda, ad esempio, il nostro *Il signore delle 21* del 1962, condotto da Ernesto Calindri).

Primi passi di danza (dal 1953 alla fine degli anni Sessanta)

Se la televisione può essere considerata un prezioso osservatorio storico dell'identità sociale e culturale di un paese¹⁶, le immagini trasmesse dalla RAI alle origini della sua avventura produttiva non rappresentano di certo una finestra sulla realtà italiana, come prometteva la dirigenza RAI dell'epoca. I programmi di intrattenimento offrono piuttosto una rappresentazione idealizzata dell'Italia, anche quando, come il quiz *Campanile sera* (1959), mettono in scena le piazze

¹⁵ Cfr. G. SIMONELLI, *Le sigle televisive. Nascita e metamorfosi*, Torino, Rai-ERI, 1994.

¹⁶ Cfr. G. BETTETINI, *Un "fare" italiano nella televisione*, in AA.VV., *Televisione: la provvisoria identità italiana* cit., p. 13.

delle città e i loro abitanti. Più che rivolta al passato, la televisione degli anni Cinquanta guarda al futuro e cerca di documentare un benessere economico che a quell'altezza cronologica è un'aspirazione ampiamente condivisa, ma è una realtà ancora di pochi.

Sulla matrice dell'avanspettacolo sono costruiti i primi varietà musicali: *Un, due, tre* (dal 1954), *Invito a bordo* (1956), *Canzonissima* (dal 1958), *Giardino d'inverno* e *Studio uno*, questi ultimi del 1961. I protagonisti della stagione del teatro leggero e musicale, Domenico Modugno, Raimondo Vianello, Ugo Tognazzi, Paolo Panelli, Delia Scala, Walter Chiari, Nino Manfredi, Macario e molti altri trasferiscono dalle tavole del palcoscenico al piccolo schermo i tratti distintivi della rivista coi suoi numeri comici, i suoi balletti *charmant*, la ricchezza delle scenografie. Il pubblico televisivo degli anni Cinquanta, sebbene incrementato dalla progressiva diffusione degli apparecchi di ricezione, non è in ultima analisi così distante socialmente e culturalmente da quello che si accalcava ai botteghini degli affollati e fumosi teatri di rivista.

Ballerine più o meno scosciate e scollacciate, che una volta attraversavano sensualmente la passerella con pose ammiccanti e un po' *osé*, ora sfilano davanti alle telecamere in costumi certamente più castigati per motivi di censura, ma ugualmente sfarzosi nella loro foggia impreziosita da lustrini, *paillettes* e pennacchi vari.

La tecnica è semplice, le coreografie sono elementari, basate soprattutto su camminate ritmiche e su geometrie d'insieme, dove la sincronia costituisce l'elemento fondamentale del virtuosismo visivo:

Un metro e venti di gambe inglesi, frange e *paillettes* sul corpetto aderente, un trionfo di piume sullo chignon. È il 1956, la TV italiana ha appena due anni quando alla RAI sbarcano le mitiche Bluebell. Arrivano da Parigi: altissime, supermaggiorate, slanciate sui tacchi a spillo, i guanti di raso languidamente calzati fin sopra il gomito¹⁷.

Alla voga nostrana della rivista, si affianca il modello del grande show d'importazione statunitense, che alimenta il mito dell'America,

¹⁷ L. DELLI COLLI, *Dadaumpa. Storie, immagini, curiosità e personaggi di trent'anni di televisione in Italia*, Roma, Gremese, 1984, p. 37.

già molto vivo in Italia in questi anni, ancora piuttosto vicini alla guerra, e si alimenta ai miti del *juke-box*, del *flipper*, del rock and roll e dei divi del cinema hollywoodiano¹⁸. A partire dagli anni Sessanta lo spettacolo di Broadway diviene un punto di riferimento con le sue coreografie costruite con la tecnica jazz:

Proprio conciliando i suggerimenti del musical americano con la tradizione europea, due personaggi indimenticabili, Paolo Gozlini e Ellen Sedlack, fecero conoscere agli italiani il fascino delle grandi coreografie televisive, nelle quali brilleranno poi Gisa Geert, Paul Steffen, Don Lurio, Buddy Thomson, Gino Landi¹⁹.

Il ballo da sala (*fox-trot*, *cake walk*, *one-step*), i ritmi sudamericani, e il tip tap, sinonimo stesso di danza sui palcoscenici del musical, sono noti al pubblico italiano in virtù della massiccia diffusione delle pellicole del cinema hollywoodiano contemporaneo.

È la conturbante Abbe Lane nel 1955 (*Casa Cugat*) a portare in TV insieme al marito musicista Xavier Cugat, il *cha-cha-cha* e a proporre agli italiani, unitamente a una nuova e inconsueta immagine di famiglia, anche una delle prime rappresentazioni del femminile, diversa dalla vulgata perbenista, in grado di scatenare, in quegli anni, interventi censori, tipici di una diffusa *pruderie* impiegatizio-dirigenziale fortemente sessuofoba:

Il “febbrile movimento di gambe” finisce per metter “in mostra la parte meno nobile” delle ballerine, scoprendo parti del corpo che concorrono a provocare turbamenti erotici. Le vesti che si sollevano troppo, i salti che fanno sobbalzare i seni delle ballerine, gli incroci delle gambe che si insinuano in un pericoloso intreccio, diventano elementi che contribuiscono ad annullare tutti gli effetti benefici del ballo, almeno sul piano etico²⁰.

Una svolta decisiva è quella degli anni Sessanta, quando la danza, col suo *glamour* catalizzatore dell'alchimia dello spettacolo nella

¹⁸ Cfr. AA.VV., *American Way of Television. Le origini della TV in Italia*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 78–79.

¹⁹ F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 326.

²⁰ A. TONELLI, *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1815–1996)*, Milano, Franco Angeli, 1998, p. 87.

nuova forma del balletto a tema, produce e consolida un vero e proprio genere e uno stile di danza televisiva, che è stato ben descritto nelle sue caratteristiche tecniche da Vittoria Doglio ed Elisa Guzzo Vaccarino:

Balletti [...] perfettamente inseriti nel filone della *jazz dance* che tanti contributi ha dato anche al musical americano. La “danza leggera”, uno straordinario misto di *blues*, *tap*, *soul*, ritmi latinoamericani, *clog*, *modern dance* e anche tecnica classica è un genere dalle mille possibilità ed ha avuto in Jerome Robbins, Agnes De Mille, Bob Fosse, tanto per citare alcuni esempi, dei punti di riferimento luminosi²¹.

Grande attrazione di *Giardino d'inverno* sono le coreografie di Gino Landi e Don Lurio, che contaminano moduli coreici già sperimentati dal teatro musicale con il fascino degli spettacoli dei locali notturni parigini. Le mitiche gemelle Alice ed Ellen Kessler (Fig. 1), provenienti dalla Germania dell'Est, stelle del Lido di Parigi dal 1955 al 1960, si esibiscono con il corpo di ballo delle Bluebell Girls e lanciano una delle prime sigle di successo della televisione italiana, *Pollo e champagne*, superato soltanto, di lì a pochi mesi, da *Dadaumpa*, che apriva *Studio uno*.

Le movenze e le pose sexy delle due gemelle bionde, alte, eleganti, teutoniche e rigorose²², sono fondamentalmente quelle un po' stereotipate delle ballerine del Lido (con limitati movimenti di gambe e di braccia), tese tuttavia a sorprendere lo spettatore con la meraviglia della perfetta sincronia speculare. Non mancano, però, numeri più sperimentali, come la suggestiva coreografia per *Monoton Blues* della terza puntata del 1961 (il pezzo è il retro di uno dei 45 giri di successo delle Kessler), in cui le due ballerine passano da una posa languida all'altra, mollemente adagiate sopra due pedane sospese nel vuoto, per tradurre in termini di qualità del movimento l'indolenza snob del testo. La musica è uno straordinario *blues* di grande atmosfera, molto cadenzato e minimalista, proprio adatto alla *verve* jazz del coreogra-

²¹ V. DOGLIO, E. VACCARINO, *L'Italia in ballo* cit., p. 159.

²² Cfr. A. GRASSO, *Enciclopedia della Televisione* cit., p. 360.

fo Don Lurio, la cui carriera negli USA era cominciata niente meno che come assistente di Jerome Robbins.

La corporeità esuberante delle Kessler contribuisce a diffondere nel paese l'immagine di una femminilità molto diversa rispetto allo stereotipo della bellezza mediterranea: il mito della donna nordica si coniuga per la società italiana degli anni Sessanta con il sogno proibito dell'uomo latino, casanova e conquistatore, pronto a dedicarsi a ogni turista straniera di passaggio nelle città d'arte della penisola. Proprio questo mito è messo vistosamente in scena da *Studio uno*, nell'edizione del 1966, con il famoso balletto-sketch delle Kessler e Alberto Sordi.

Le due *soubrettes*, oltre a incarnare sia il modello seduttivo della donna sexy, sia quello della ragazza emancipata e sportiva stile *pin-up*, il cui abbigliamento²³ si adegua alle nuove attività della donna moderna, inurbata, lavoratrice e non più dedita unicamente alle cure della casa e della famiglia, rappresentano anche una tendenza tipica della TV dei primi anni, quella cioè di una presenza significativa sui nostri teleschermi di artisti stranieri, da leggersi certamente anche come una forte reazione all'autarchia culturale e al provincialismo proprio del ventennio fascista. Il volto della Germania di cui sono ambasciatrici le Kessler è ora rassicurante, non meno del forte accento americano che Don Lurio si porterà appresso per tutta la sua lunga vita di italiano d'adozione.

Fra i molti programmi musicali e di varietà degli anni Sessanta, la maggior parte dei quali ricalca il modello inaugurato da *Studio uno*, meritano di essere ricordati alcuni per le loro caratteristiche originali e pionieristiche. Dal centro di produzione RAI di Torino, a partire dal 1961, va in onda, la domenica pomeriggio, *Giovanna, la nonna del Corsaro Nero*, programma per i ragazzi, proposto nella forma della commedia musicale, ricca di canzoni e balletti, affidati, questi ultimi, alla eleganza coreografica di Susanna Egri.

Nel giugno del 1962 tornano sullo schermo Abbe Lane e Xavier Cugat: la prima in veste di cantante e il secondo di direttore d'orche-

²³ G. GROSSINI, *Firme in passerella. Italian style, moda e spettacolo*, Bari, Dedalo, 1986, p. 29.

stra. Presentati da Ernesto Calindri, nella cornice di un locale notturno da *music-hall*, ripropongono balli latinoamericani con la collaborazione di una coppia di strepitosi danzatori. Formula e ambientazione, *mutatis mutandis*, sono riprese, nei nostri anni, dal recente *Ballando con le stelle* (prima edizione 2005) condotto da Milly Carlucci.

Sempre all'insegna della qualità, abbiamo: nel 1962 *Alta fedeltà*, con le coreografie di Hermes Pan, collaboratore per molti anni di Fred Astaire; nel 1963 *Leggerissimo*, con balletti originali e spettacolari di Gisa Geert; nel 1965 *Il paese della musica. Corrispondenze da Music Land* con le raffinate creazioni jazz di Paul Steffen. Per non parlare del geniale programma *Scarpette rosse* del 1967 con la partecipazione della vestale del balletto accademico italiano, Carla Fracci, in una veste insolita per il personaggio: l'idea di Antonello Falqui, regista del programma, di tracciare una biografia danzata della *étoile* attraverso i balletti creati da Luciana Novaro si trasforma in una sorta di musical molto apprezzato, all'epoca, da Vittoria Ottolenghi:

Per la prima volta si è visto danzare la nostra dolce Madonna d'Italia [...] insieme con le Kessler, in tuba, calze nere e "fracchettino", o in un uno "shake" in discoteca, o trasformarsi in terrestre, affascinante "megea" spettinata e discinta, in un indiavolato *can-can*, accanto ad Amedeo Amodio²⁴.

Gli anni Sessanta sono chiusi dall'edizione di *Canzonissima* 1969, condotta dalle Kessler, Panelli e Vianello con le coreografie di Jack Bunch e la famosissima sigla *Quelli belli come noi*, durante la quale il bianco pigiama palazzo delle teutoniche *soubrettes*, con ampi e scampanati pantaloni, si riflette sulla miriade di specchietti con cui Cesarini da Senigallia aveva tappezzato interamente il Teatro delle Vittorie.

Gli anni Settanta tra austerità e terrorismo

Che lo spettacolo del varietà televisivo in Italia sia stato in qualche modo una sorta di ansiolitico catodico lo dimostra il fatto che alme-

²⁴ V. OTTOLENGHI, *Danza e televisione* cit., p. 197.

no fino agli anni Ottanta la realtà cruda degli anni di piombo e dell'*austerità* energetica non trovano riscontro nel mondo protetto e ovattato del programma del sabato sera, dove trionfano le arti della musica leggera, del balletto *modern jazz*, della bonaria comicità che ristora dalle fatiche della settimana, e dove *the show must go on* qualunque cosa accada.

Rappresenta un caso unico e storicamente rilevante l'edizione di *Canzonissima* del 1962, affidata a Dario Fo e Franca Rame, che dopo poche puntate abbandonano il programma, perché esasperati dalle continue censure di testi e sketch da parte dei dirigenti della RAI, guidata, in quegli anni, da Ettore Bernabei. La forte componente satirica del programma colpisce al cuore tutti gli ingredienti di base del varietà, fin dalla sigla di apertura, che stigmatizza la canzonetta come strumento del potere per distrarre le masse dalla realtà e dalla presa di coscienza. Il ritornello, non a caso cantato e ballato da una fila di formose Bluebell in provocante costume succinto, che eseguono il loro passo saltato caratteristico con *retirés* e *grand battements* alternati, recita appunto: «Su cantiam, su cantiam / evitiamo di pensar, / per non polemizzar / mettiamoci a ballar». La feroce critica investe non le forme dello spettacolo leggero in sé, ma la loro trasposizione mediatica, che ne fa in quegli anni, secondo Fo, uno strumento di potere e di propaganda della Democrazia Cristiana, anestetizzante le coscienze.

Questo primo vero scandalo della TV italiana sarà una sorta di spartiacque che porterà sia a cambiamenti immediati — come l'introduzione della consuetudine di registrare preventivamente i programmi che nella diretta avrebbero potuto creare problemi di natura politica e sui quali poter quindi intervenire anche con una censura a posteriori, modificando il montaggio definitivo — sia a più lunga scadenza — come un nuovo tipo di programmazione e di sperimentazione linguistica, entrambe, d'ora innanzi, più legate al mezzo. Certo è che *Canzonissima* subirà una battuta di arresto e sarà sostituita per alcuni anni, come abbiamo visto, da programmi di varietà molto simili fra loro, ma sempre con titoli diversi, per far presto dimenticare lo sconveniente incidente della coppia Fo/Rame.

Se gli anni Sessanta sono stati quelli delle Kessler e di *Studio uno*, i Settanta sono quelli della Carrà (Fig. 2) e della nuova *Canzonissima*.

La trasmissione, nata come programma radiofonico nel 1954, vanta ben dodici edizioni dal 1958 al 1974, con la pausa dal 1963 al 1967 di cui sopra, e riprende vigore con l'edizione del 1970 condotta dalla fortunata coppia Corrado/Carrà.

I tempi sono tuttavia cambiati e il linguaggio televisivo e della sua danza hanno fatto certamente dei passi in avanti. La sigla *Ma che musica, maestro!*, con la coreografia di Gisa Geert, mostra ormai un superamento delle forme dell'avanspettacolo (sebbene l'idea di rassegna e passerella non sia ancora del tutto tramontata) a favore della tecnica della danza jazz, che libera il corpo da strutture e codici rigidi. Non siamo ancora all'uso intenso di *isolazioni* e virtuosismi, che caratterizzeranno gli anni Ottanta, ma la libertà delle forme e dei passi ingloba ora i ritmi, gli impulsi e gli spasmi corporei propri di una danza creativa, regolata solo dal rapporto con la musica. Tuttavia la precisione millimetrica della ripresa e della regia di Romolo Siena fanno di questa sigla una sorta di paradigma, che per qualche anno orienterà il gusto della composizione visiva, impostata con sapienza sull'alternanza fra primi piani e totali, sulla proposta di riprese trasgressive, che colgono il corpo di ballo da angolature sorprendenti e non più unicamente frontali, su un gioco di contrasti fra il bianco e il nero dei costumi e della scenografia. La telecamera non è più un occhio oggettivo e fisso: l'evoluzione della tecnologia permette nuove modalità di ripresa e di montaggio, velocizzando i ritmi e movimentando le inquadrature, che sono tese a un coinvolgimento maggiore del telespettatore²⁵.

Come si può ricavare dall'edizione successiva di *Canzonissima*²⁶, sempre presentata dagli stessi conduttori, e dall'analisi degli altri programmi di varietà di maggior successo del decennio, si fa strada una tendenza nuova all'interno dell'intrattenimento televisivo: la danza, nonostante una raggiunta maturità formale e scelte tecniche ormai ben riconoscibili, occupa, nell'economia di questi programmi, spazi più ridotti, a vantaggio di una componente verbale (interviste agli ospiti, spiegazioni tecniche dei meccanismi dei giochi a premi, brevi

²⁵ G.P. CAPRETTINI, *La scatola parlante*, Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 34–36.

²⁶ Cfr. D. CAPPELLETTI (a cura di), *Canzonissima* 71 cit.

dialoghi coi cantanti, rapidi riferimenti alla realtà extra-video, tirate dei presentatori, ecc.) che viene a ricoprire un ruolo più importante dei veicoli tradizionali della spettacolarità (scenografia/costumi, musica, balletto)²⁷.

In queste due edizioni del '70 e del '71, se si esclude la sigla di apertura, il cui ritornello e la relativa coreografia hanno uno spazio di ripresa anche in chiusura di trasmissione, il balletto è relegato verso la parte conclusiva della puntata, a copertura, come viene esplicitato dagli stessi conduttori, di uno spazio vuoto e di sospensione, durante il quale vengono calcolati ed elaborati i voti assegnati dalle giurie alle canzoni in gara.

Anche se il ruolo della *soubrette* è determinante per la buona riuscita e per il gradimento di questi spettacoli, in molte puntate del varietà *Teatro 10* (1972), ad esempio, se ne può fare a meno, soprattutto perché Mina, benché versatile, non è una vera e propria ballerina e Alberto Lupo imposta il programma come una carrellata di esibizioni di alto livello con ospiti internazionali — la danza passa piuttosto attraverso l'ospitata, come nel caso della partecipazione al programma di Liliana Cosi, Rudolf Nureyev, Carla Fracci. Anche la sigla di apertura, poco più che un siparietto per rispondere all'esigenza metalinguistica e didascalica di illustrare i titoli di testa, è eseguita dal solo corpo di ballo.

Ruolo di *showgirl* un po' svampita e di contorno è quello di Minnie Minoprio in *Sai che ti dico?* del 1971, mentre Lola Falana riceve un trattamento migliore da Don Lurio ed Enzo Trapani in *Hai visto mai?*, show della domenica sera condotto da Gino Bramieri: la sigla propone una immagine esotica e sexy dell'artista di colore, immagine che proprio l'impiego della tecnica jazz permette di rendere con grande efficacia.

Il varietà di questi tempi così tormentati per la storia d'Italia è totalmente refrattario a far trasparire il clima arroventato di protesta quasi quotidiana, segnato dalla media di una strage all'anno a partire

²⁷ Cfr. A. ABRUZZESE, T. BIANCO, L. BOLLA (a cura di), *Con la partecipazione straordinaria di...* cit.; S. BALASSONE, A. GUGLIELMI, *La brutta addormentata. TV e dopo*, Roma-Napoli, Theoria, 1993.

da quella di Piazza Fontana a Milano il 12 dicembre del 1969 fino a quella della stazione di Bologna del 2 agosto del 1980. Se si esclude il *Festival di Sanremo*, sorta di bersaglio dell'immaginario collettivo, verso il quale vengono indirizzate, negli anni, proteste d'ogni genere, a far data dallo scandalo suscitato dal suicidio di Luigi Tenco del 1967 — non molto diversamente da quello che accade regolarmente a ogni prima della Scala di Milano il 7 dicembre dagli anni Sessanta in poi — tutti gli altri programmi di intrattenimento della RAI, per loro natura storica, si presentano come atemporali e distanti dalla realtà.

L'ombelico a vista della Carrà e un numero maggiore di centimetri di pelle scoperta delle ballerine in TV rivelano tuttavia che almeno la rivoluzione sessuale del decennio precedente ha influito anche sui costumi italiani. Una accettazione quasi unanime accoglie il tuca-tuca²⁸, ballo "sociale" di coppia lanciato da *Canzonissima 71*, le cui allusioni erotiche sono stemperate dalla ricezione molto "familiare" della figura di Raffaella, percepita dagli italiani non come un *sex symbol* ma come un'abile professionista, affidabile madre ideale dei loro figli, compagna di giochi per i più piccoli, punto di riferimento da imitare per le donne²⁹.

Il disagio generalizzato traspare solo indirettamente nella TV dello svago e si ipostatizza, negli anni Settanta, in una serie di spettacoli di varietà, attraversati tutti da una vena malinconica e rievocativa, soprattutto indirizzata al buon tempo che fu delle forme teatrali del

²⁸ Scrive, al proposito, Valeria Muccifora: «Un'invenzione radicale (che sfiora la genialità, peraltro), il cui nome sfida per assonanza — e quindi per via solo indiretta — le regole del buon costume (tuca-tuca suona per chiunque troppo simile a "tocca tocca"), ma la cui coreografia istilla l'input pernicioso e dal ritorno sicuro del chiaro accenno sessuale», V. MUCCIFORA, *Grazie, Raffa! L'estetica del Tuca Tuca e il mito della Carrà*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 31. Il tuca-tuca rilancia, negli anni del passaggio dalla moda del locale notturno (il night) alla discoteca, nel momento dell'affermarsi della voga socio-culturale della festa privata in casa della ricca borghesia italiana, il fenomeno storico del ballo sociale a partecipazione collettiva, in questo caso pensato a tavolino per finalità di diffusione discografica di massa. L'anno seguente, lanciato da Loretta Goggi in *Canzonissima 72* (condotta con Pippo Baudo, con le coreografie di Renato Greco), il mani-mani cercherà di replicare il successo del tuca-tuca.

²⁹ Cfr. R. FAENZA (a cura di), *Modelli e contenuti di trasmissioni televisive: un esperimento di analisi comparata*, Roma, Rai-ERI, 1981.

passato. Il dittico di programmi dell'*équipe* del Bagaglino di Castellacci e Pingitore, condotti da Gabriella Ferri, comincia con l'ambientazione da cabaret di *Dove sta Zazà* del 1973, dove la cantante romana è in abiti da clown triste e nostalgico; e prosegue con *Mazzabubù* del 1975, che calca la mano all'atmosfera circense e clownesca. Questo filone sarà poi sviluppato nel decennio successivo, con una valenza completamente diversa, virata piuttosto sull'allegria, la spensieratezza e il virtuosismo propri del divertimento un po' infantile del circo tradizionale.

Scriva Gian Paolo Caprettini al proposito:

Ci si domanda quali siano le ragioni di questa ripresa del mondo del circo e della strada: come già fatto notare da Starobinski, col saggio dedicato alla figura del saltimbanco (*Ritratto dell'artista da saltimbanco*), nell'atmosfera grigia di società industrializzate si sente la necessità di una "piccola isola colma di meraviglie, dai colori cangianti", un ritorno all'infanzia, illusioni, spontaneità, semplicità da contrapporre alla plumbea monotonia quotidiana³⁰.

Negli spettacoli della Ferri, i balletti di Gino Landi, anche se un po' decentrati nel programma e ridimensionati, sembrano aprirsi alla realtà italiana di quegli anni cercando di mostrare, con la filigrana edulcorante dell'ironia, alcuni tratti caratteristici della vita italiana dell'epoca.

A metà degli anni Settanta il varietà subisce un altro assestamento formale, questa volta proposto dalla coppia Raimondo Vianello e Sandra Mondaini. Il comico e la versatile *showgirl*, in *Tante scuse* del 1974 e (*Di nuovo*) *tante scuse* dell'anno seguente, pur rimanendo all'interno della struttura classica, data dall'alternanza di sketch, balletto, numero musicale, introducono alcuni cambiamenti sostanziali. Anzitutto, la sigla di apertura è sostituita da un filmato d'animazione, seguendo una moda introdotta anche da altri programmi (si pensi ad esempio a *Rischiatutto*, il mitico e longevo quiz presentato da Mike Bongiorno), e quella di chiusura è uno sketch di humor nero dei due comici, in forma di cortometraggio, girato perlopiù in esterni. In secondo luogo, vengono presentati due balletti: il primo per così dire

³⁰ G.P. CAPRETTINI, *La scatola parlante* cit., p. 133.

“serio”, affidato all’estro creativo di Renato Greco³¹, cui si deve proprio in quegli anni l’introduzione in TV, nella sua forma più genuina, della *jazz dance* americana di Matt Mattox e Luigi; il secondo, sempre coreografato da Greco, è eseguito dalla Mondaini in veste di *soubrette*, che ironicamente imita e prende in giro bonariamente le sue colleghe in numeri coreografici con finale a sorpresa, pensati piuttosto come sketch comico-grotteschi.

L’*austerity*, periodo di sacrifici e rinunce cui gli italiani furono chiamati fin dall’autunno del 1973, a causa della crisi energetica mondiale, che si tradusse per il nostro paese in crisi economica e recessione, cambiò solo parzialmente le abitudini della programmazione televisiva. Se le trasmissioni serali vengono anticipate di mezz’ora per invitare i cittadini a spegnere anticipatamente riscaldamento e luci, la RAI invece non bada a spese per accendere le *Milleluci* del varietà condotto da Mina e Raffaella Carrà del 1974.

Seguendo l’uso contenutistico, prevalente nel decennio, di costruire ogni puntata intorno a un argomento specifico, *Milleluci* dedica serate monografiche ai diversi generi dello spettacolo nel loro sviluppo storico, con coreografie a tema di Gino Landi. Queste ultime si rivelano dei veri e propri affreschi storici, in grado di tratteggiare, nella manciata di minuti a disposizione, stili di movimento caratterizzanti diversi momenti della storia del ballo.

Gli anni Ottanta e Novanta:

riflusso, nuovo miracolo economico e caduta del gusto

Gli anni Ottanta rappresentano per la storia della televisione italiana un periodo di grande complessità. Le conseguenze di alcuni eventi storici della seconda metà del decennio precedente si manifestano con chiarezza: nel 1975 la così detta Riforma della RAI, che spostan-

³¹ Greco rivela un gusto notevole per la composizione coreografica. Basti ricordare, ad esempio, uno dei balletti della prima edizione dello show, ambientato all’interno di un quadro metafisico di De Chirico, popolato da danzatori-manichini col volto coperto; o un bolero, da una puntata della seconda serie, che riprende l’impostazione del famoso balletto di Maurice Béjart: una ballerina solista danza su una pedana circolare circondata dal corpo di ballo maschile, che interagisce con lei al di sotto.

do la competenza in materia di diffusione televisiva dal Governo al Parlamento di fatto inaugura la stagione della lottizzazione dei tre canali; nel 1976 la sentenza della Corte Costituzionale che sancisce la liberalizzazione delle trasmissioni radiofoniche e televisive a livello locale³²; nel 1977 l'introduzione ufficiale del colore anche nel nostro paese secondo il sistema PAL.

Dal punto di vista economico, questo decennio rappresenta un nuovo periodo di prosperità per l'Italia, uscita dalla crisi con una rapida e intensa ripresa in molti settori. Il tenore di vita degli italiani, soprattutto nel Nord, si conforma a quello dei paesi più sviluppati d'Europa, facendo fiorire una classe media urbana la cui ricchezza non si calcola più in base alla capacità di acquisto di beni comuni durevoli, divenuti ormai appannaggio anche di classi più deboli sul piano economico, ma sul ricambio dei beni di consumo, che comprendono oggetti di lusso, viaggi all'estero, capi di vestiario firmati.

I valori politici collettivi della stagione fortemente ideologizzata del decennio precedente subiscono un forte ridimensionamento: se negli anni Settanta tutto era collettivo e partecipato, compresi sentimenti soggettivi ed emozioni, che erano bandite se non venivano condivise e dialettizzate, gli anni Ottanta sono l'epoca del riflusso, del ritorno alla soggettività e alla dimensione del privato.

In una circolarità di cui è difficile rintracciare il bandolo, il nuovo benessere diffuso favorisce un aumento dei consumi, cui certo contribuiscono anche le emergenti e sempre più invasive televisioni commerciali. Queste moltiplicano l'offerta di bassa qualità, prevalentemente legata alla conquista di uno sponsor pubblicitario e finalizzata a catturare lo spettatore e ad agganciarlo al programma, almeno fino allo spot successivo. Per la prima volta in Italia la televisione diviene impresa e come conseguenza porta con sé il concetto di concorrenza con le altre imprese della stessa natura. All'idea di gradimento con cui si misurava l'ascolto dei programmi³³, si sostituisce quella di

³² Sulla televisione privata in Italia cfr. P. ORTOLEVA, *Un ventennio a colori* cit.

³³ Cfr. A. BORRI (a cura di), *Il futuro della TV. Tecnologie-palinsesti-mercati*, Roma-Bari, Laterza, 1991; F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi della televisione* cit., pp. 157-158; M. LIVOLISI, *La realtà televisiva. Come la Tv ha cambiato gli italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

audience, calcolata con criteri statistici e utile soprattutto agli investitori pubblicitari.

La programmazione e i linguaggi si adeguano progressivamente a questo sistema complessivo, diversificando l'offerta, aumentando il ritmo e moltiplicando i registri stilistici nella costruzione delle trasmissioni, per tenere desta l'attenzione di un pubblico sempre più instabile e fluttuante nei gusti e negli interessi.

La più evidente delle conseguenze è quella che Caprettini ha definito la carnevalizzazione del palinsesto³⁴. Quest'ultimo diviene una sorta di macro varietà televisivo che investe talvolta l'intera programmazione: il piacere ricreativo ed estetico dei programmi musicali e coreografici classici non è più affidato unicamente a un genere, ma diventa prerogativa del palinsesto stesso nel suo insieme. L'esito di questo nuovo modo di programmare TV è il consolidarsi, proprio in quegli anni, dei programmi contenitore, del tipo *Domenica in*, lunga cornice domenicale nata negli anni Settanta per scoraggiare gli italiani a usare l'automobile consumando carburante in periodo di *austerità*.

La suddivisione in generi riconoscibili, propria della TV delle origini, tende a sfumare nel nuovo decennio, perché i programmi hanno confini sempre più labili e sovrapponibili e si presentano come dei flussi comunicativi continui, articolati e differenziati all'interno della medesima trasmissione³⁵.

Il varietà più importante degli anni Ottanta è *Fantastico*, ideale continuazione di *Canzonissima*. In onda dal 6 ottobre 1979 (presentato da Beppe Grillo e Loretta Goggi), sposta la formula della gara canora dal presente al passato, proponendo una rassegna rievocativa della musica leggera dai Cinquanta alla fine dei Settanta. Non sono tante le novità del programma, sostanzialmente un varietà che si adegua ai gusti nuovi e ai ritmi più rapidi del tempo, tuttavia la presenza della diciottenne Heather Parisi (Fig. 3) rappresenta una iniezione di notevole energia all'interno del genere, ormai un po' consunto per

³⁴ G.P. CAPRETTINI, *La scatola parlante* cit., pp. 3–11.

³⁵ Cfr. F. CASETTI, *Tra me e te: strategia di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, Torino, ERI, 1988, pp. 63–66.

quegli anni. La ballerina, di notevole tecnica e professionalità, padroneggia il classico e il *modern jazz* con grande naturalezza e si presenta come la ragazza della porta accanto, «prima ballerina dal *sex appeal* policromo e innocente», come la definisce il *Patalogo*³⁶ del 1981.

Con le coreografie di Gisa Geert nella prima edizione, e quelle di Franco Miseria in alcune delle successive, lo studio televisivo è trasformato in una grande discoteca o in una palestra di fitness, dove stili fra loro molto diversi, come quello accademico, la danza jazz o la ginnastica aerobica, trovano una sintesi molto spettacolare nelle esibizioni della stessa Parisi e della coprotagonista Loretta Goggi, una fra le più versatili e complete *showgirl* della televisione italiana.

La grande carica di simpatia e la potenza della prestazione virtuosistica della Parisi portano nelle case degli italiani i nuovi ritmi della *disco dance* con le sue pulsazioni binarie ossessive, molto primitive, legate a nuove forme di divertimento e di coinvolgimento sociale nel ballo: ritrovarsi insieme in una discoteca, dove la musica ad alto volume non favorisce di certo la conversazione, è la condizione perché possa verificarsi, anche senza il contatto fisico, una sintonia dei corpi in movimento, tutti sincronizzati su ritmi martellanti, assordanti e in ultima istanza ipnotici ed estatici. Dopo anni di disconoscimento del sé, per affermare un'identità collettiva politica, rivoluzionaria, pacifista o semplicemente contestataria, liberare il corpo da codici di movimento condivisi prende la forma di un nuovo individualismo coreico, che differenzia la *disco* degli anni Ottanta da quella della fine dei Settanta, ancora legata, per certi aspetti, al modulo coreografico d'insieme e alle regole del ballo da sala di coppia e dei suoi riti di competizione.

Il grande successo riscosso dalla Parisi e dalla sua tecnica molto fisica e atletica, messa in evidenza dalle efficaci coreografie di Miseria, è uno degli elementi che negli anni Ottanta catalizza nuovi sguardi sulla danza in TV. È in atto, proprio in quel frangente storico, una riscoperta culturale della centralità del corpo nelle relazioni sociali, che si traduce da un lato in una esigenza diffusa di espressivi-

³⁶ AA.VV., *Il Patalogo 3. Annuario 1981 dello spettacolo. Cinema e televisione*, Milano, Ubulibri, 1981, pp. 156-157.

tà e di comunicazione, dall'altro in una assolutizzazione e in un culto quasi idolatrico del proprio corpo, di cui si privilegia appunto la prestanza fisica e l'estetica³⁷. I nuovi templi dell'edonismo sono infatti le palestre, dove si moltiplicano i corsi di danza moderna e jazz, in concorrenza col modello tradizionale delle scuole italiane (private) di danza, tutte concentrate sulla formazione accademica. A trarne beneficio, anche se in maniera paradossale, è certamente la cultura coreica, per la quale negli anni Ottanta si può parlare di un vero e proprio *boom*.

Altri generi e altri corpi entrano a far parte dell'immaginario televisivo: le scarpette da punta, stravolte e ironizzate nei balletti della Parisi, tornano al loro senso originario ai piedi di professioniste del classico come Oriella Dorella, che affianca la "disco bambina" nella seconda edizione di *Fantastico* e si produce in *pas de deux* con Raffaele Paganini, versatile e atletico prodotto della Scuola di ballo del Teatro dell'Opera di Roma.

A metà degli anni Ottanta si affacciano alla ribalta nuove *soubrettes* e nuovi danzatori di professionalità indiscussa, come ad esempio Lorella Cuccarini, molto amata e stimata dal pubblico televisivo di ogni età, e calibri americani come Galyn Görg (già comparsa nel famoso videoclip *Thriller* di Michael Jackson), Andrè De La Roche, Steve La Chance e Garrison Rochelle (questi ultimi tornati alla notorietà nei *talent show* più recenti di Maria De Filippi), insieme all'emersione di bravi primi ballerini dei corpi di ballo dei vari programmi, che si distinguono in passi a due con le protagoniste di turno del varietà: Enzo Avallone, detto Truciolo, Enzo Paolo Turchi, Gianni Brezza.

Gli anni Ottanta rappresentano il momento di maggior successo nazionale della corporeità atletica del *modern jazz*, sempre più insegnato ora anche nelle scuole di danza tradizionali, e della *street dance*, con la sua carica di virtuosismo, improvvisazione e protesta contro gli schemi — si pensi al fecondo periodo di presenza nel nostro paese di Louis Falco, esponente del *modern newyorkese*, autore al cinema delle coreografie dell'epocale *Fame* e alla TV italiana dei balletti del programma *Fotofinish* (1981). Gli Ottanta sono,

³⁷ P. LA ROCCA, A. PONTREMOLI, *Dal rito al video* cit., p. 194.

tuttavia, anche il decennio di progressiva crisi del genere che aveva dato i natali alla danza televisiva, quel varietà che torna presto a essere avanspettacolo sguaiato e scollacciato nelle trasmissioni del Bagaglino, inizialmente programmate da Rai uno (*Per chi suona la campanella* 1987, *Biberon* 1987–1990) e dall’inizio degli anni Novanta fino al 2009 dal berlusconiano Canale 5.

A inaugurare il filone dei programmi *softcore* e la sfilata televisiva delle nuove maggiorate e delle bombe sexy è una trasmissione del 1983, *Il cappello sulle ventitré*, in onda il sabato su Rai due in seconda serata. L’ambientazione è quella un po’ equivoca di un night fumoso e poco illuminato, in cui procaci *soubrettes* si alternano in castigati *strip-tease*: sono gli anni in cui il pubblico italiano assiste alla riduzione del corpo danzante al suo grado zero di movenza erotica, finalizzata alla messa in mostra delle forme femminili. Carmen Russo, Serena Grandi, Rosa Fumetto (spogliarellista quest’ultima del Crazy Horse di Parigi), Cicciolina e Lory Del Santo, fra le altre, sono le sacerdotesse della trasgressione catodica italiana, che risponde alle esigenze di un pubblico sempre più insoddisfatto, esigente e segmentato³⁸.

Il “proibito” può assumere le forme della spudorata e «volgare esibizione del corpo», come negli spogliarelli pecorecci dei concorrenti di *Colpo grosso*, programma prodotto dalla Fininvest e in onda dal 1987 al 1993 sulla TV locale Italia 7, espressione di «quella parte di cultura che riparte dal corpo ammaccato, per render conto di un pezzo di realtà»³⁹; oppure l’aspetto di una più velata ostensione di grazie femminili in succinti costumi dei così detti stacchetti danzati delle “ragazze fast food” (antenate, a ben vedere, delle “veline” di *Striscia la notizia*) dello storico programma comico di Antonio Ricci *Drive in*, che inaugura una modalità di impaginazione televisiva dal ritmo frenetico. Stacchi pubblicitari, brevissimi siparietti danzati e sketch comici si alternano senza soluzione di continuità, creando un effetto sorpresa continuo, reso ancora più vario da un dinamismo quasi coreografico dell’occhio elettronico. Quest’ultimo, con *filosco-*

³⁸ Cfr. S. BENTIVEGNA, M. MORCELLINI, *L’obbligo del nuovo. Televisione e spettacolo tra innovazione e tradizione*, Torino, Nuova ERI, 1989, pp. 13–15.

³⁹ E. PIRELLA, *Smagliatura vo cercando*, «L’Espresso», 18 agosto 1991.

pia neobarocca, si spinge in «arditi coinvolgimenti [...] sull'affollata e varia simbologia erotica messa in scena: esemplare è la “fuga” della telecamera in un’infinita galleria di gambe femminili»⁴⁰. La rassegna di piani ravvicinati della teoria di subrettine discinte ha chiaramente la funzione «di far vedere e far toccare, con compiaciuto voyeurismo inquadratoriale, una scelta collezione di belle figlie»⁴¹.

In tale contesto nasce la *trash TV*, nella quale la spettacolarità non è più affidata alla bravura dei ballerini e alla creatività dei coreografi.

La TV generalista entra in concorrenza con una molteplicità di soggetti produttori, che non si limitano più solo alle tre reti Mediaset — a loro volta, di fatto, adeguatesi nel tempo alla produzione medio bassa della RAI — ma vanno dall’offerta del satellitare, con canali tematici molto specifici e di qualità (con una programmazione nella quale la danza ritrova pienamente la propria identità artistica), all’avvento di Internet e alle sue sperimentazioni molteplici.

Accanto ai programmi che spostano la sfera del sensazionale dalla presunta irrealtà del varietà all’altrettanto presunto realismo della messa in scena della sfera privata della gente comune e delle sue narrazioni (*Carramba! Che sorpresa, Stranamore*), l’intrattenimento televisivo precipita in quel baratro dell’incompetenza e dell’improvvisazione, di cui è testimonianza il programma di Gianni Boncompagni *Non è la Rai*, in onda dal 1991 al 1995 prima su Canale 5 e in seguito su Italia 1. Come scrive Aldo Grasso, all’interno della trasmissione contenitore

cento ragazze vocianti e chiassose, acerbe e maliziose [...] cercano di conquistarsi un primo piano della telecamera o addirittura un posto al sole nel mondo dello spettacolo. Si improvvisano cantanti, ballerine, *showgirl*, fanno roteare le folte chiome e corti gonnellini, sono ingenue e smaliziate allo stesso tempo, e seguono alla lettera i suggerimenti e le direttive del loro regista-mentore⁴².

⁴⁰ S. BENTIVEGNA, M. MORCELLINI, *L’obbligo del nuovo* cit., p. 100.

⁴¹ O. CALABRESE, S. CAVICCHIOLI, I. PEZZINI, *Vuoto a rendere: il contenitore. Slittamenti progressivi di un modello televisivo*, Torino, Nuova ERI, 1989, pp. 69–70.

⁴² A. GRASSO, *Enciclopedia della Televisione* cit., p. 477.

Il nuovo millennio

Se il varietà è oggi decisamente morto sugli schermi televisivi italiani, la sua rievocazione è sempre in agguato in programmi nostalgici o di carattere storico che lo mettono a tema, spesso depredando le teche RAI dei suoi preziosi materiali, riproposti sia nella forma del montaggio selvaggio, come nella striscia quotidiana estiva *Techetechete-cheté*, sia in alcuni programmi, come quelli più recenti condotti da Pippo Baudo: *Novecento* (del 2000 e del 2011 su Rai tre) e *Centocinquanta* (2011) sulla storia d'Italia attraverso la TV.

Negli ultimi anni, la danza è tuttavia tornata sui nostri teleschermi in maniera nuova e interessante. Preceduto storicamente da *Campioni di ballo* del 1996, presentato da Lorella Cuccarini, uno dei programmi più danzati della nostra epoca è *Ballando con le stelle*, condotto da una sfavillante Milly Carlucci, che porta in pista il ballo da sala, nella sua veste di danza sportiva, con tutto il suo portato di competizione, mista a esibizione virtuosistica. In coppia con un maestro professionista della disciplina coreica, si cimenta nel ballo un vip della TV, del cinema o dello sport, sottoposto a un training quotidiano, per potersi confrontare settimanalmente nelle sfide con altri concorrenti a suon di valzer, tango, rock, *cha-cha-cha* e altri ritmi latinoamericani, di fronte a una giuria di opinionisti o esperti. Un po' *reality show*, nella moda del nostro tempo (le coppie di concorrenti sono seguite dalle telecamere nel loro allenamento durante la settimana), un po' spettacolo di varietà, il programma si regge soprattutto sull'interesse suscitato dal ballo, come possibilità di umanizzazione e narrazione delle *celebrity*⁴³.

In un precario equilibrio culturale decisamente curioso, nel nuovo millennio è proprio la danza, una volta di più, a riportare l'ago della bilancia televisiva verso la qualità. Un programma, in parte molto criticato, come *Saranno famosi* di Maria De Filippi, avviato nel 2001 su Italia 1 e in seguito su Canale 5 e per questioni di copyright divenuto fin dalla seconda edizione *Amici di Maria De Filippi*, è un *talent*

⁴³ Cfr. A. PONTREMOLI, *Il possibile e il cambiamento. Trent'anni di danza contemporanea in Italia*, in F. ACCA, J. LANTERI, *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia. 1995-2010*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 115-136.

show che in una qualche misura ha agito nel tempo come una sorta di contraltare meritocratico alla moda voyeuristica dei *reality show*. Questi ultimi, fondamentalmente basati sul rito di passaggio di corpi anonimi dalla totale oscurità, propria della vita ordinaria, ai fasti della celebrità (unicamente a opera della narrazione televisiva, orchestrata dalle abili drammaturgie e regie in diretta di programmi come *Il grande fratello*), hanno semplicemente rivelato al pubblico l'enorme potere del mezzo televisivo di *trasformare l'essere* grazie alla sola *logica dell'apparire*.

Per poter interessare, la TV dei nostri giorni deve fagocitare corpi e restituirne simulacri trasfigurati. Gli abitanti della casa del GF divengono oggetti di culto e del desiderio della gente comune, solo per il fatto di essere esposti in un serraglio mediatico: il premio in denaro, previsto per il vincitore che resisterà nella casa fino alla fine del programma, non è più il vero obiettivo dei concorrenti, il cui principale scopo è, invece, superare la barriera dell'oblio, per entrare nella memoria futile e leggera del successo televisivo, ottenuto senza alcun merito, rimanendo sulla breccia quel tanto che basta per appagare il proprio narcisismo e per sfruttare l'indotto economico generato dal *format*.

La logica di *Amici*, che in parte si ispira al mito di Pigmalione, agisce invece su un altro piano, perché incredibilmente recupera alcuni tratti della televisione delle origini: anzitutto la professionalità dei suoi protagonisti, che se non è un dato ancora pienamente presente all'inizio del percorso pedagogico, cui sono sottoposti gli aspiranti artisti, deve essere certamente acquisita nel corso del programma. La messa in campo del valore del talento e del merito regola tanto i provini per la scelta dei protagonisti, quanto il processo della selezione nel corso delle puntate, determinato sia dai giudizi della commissione dei docenti, composta da esponenti del mondo dello spettacolo, sia dalle votazioni del pubblico da casa.

La severità degli esperti nelle valutazioni delle prestazioni dei ragazzi durante le dirette, unitamente al duro lavoro di studio delle discipline dello spettacolo che devono essere affrontate dai concorrenti durante la settimana, tende a restituire a danza, canto e recitazione (quest'ultima presente solo nelle prime edizioni del programma) la dignità di prassi professionistiche di valore, perché richiedono

fatica, sacrificio, dedizione e competenza tecnica, aspetti di cui il pubblico diviene progressivamente a sua volta consapevole.

Sparita quasi completamente dalla televisione generalista, la danza occupa oggi gli spazi protetti dei canali tematici delle *pay TV* o delle nuove reti culturali in chiaro, che nell'era del digitale terrestre hanno moltiplicato l'offerta televisiva. In queste nuove riserve indiane la danza può essere se stessa, senza doversi piegare ai gusti del pubblico di massa; tuttavia, non subisce più un trattamento così offensivo e riduttivo neppure sulle grandi reti nazionali, anche in virtù del fatto che il pubblico, in particolare quello più giovane, composto in maggioranza dai nativi digitali 2.0, più che in passato, ha ormai imparato a distinguere tra l'ammiccamento insipiente e maldestro delle aspiranti "veline", la variazione classica ben eseguita, esaltata da Alessandra Celentano, e il passo a due erotico-romantico dello stile jazz un po' acrobatico di Garrison Rochelle.

Conclusioni

Molte sono le storie che quasi sessant'anni di danza in TV raccontano. Quella delle varie e diverse rappresentazioni del corpo è certamente una delle più interessanti.

Florido, sempre curato, elegantemente vestito da sera e sontuosamente abbigliato nei primi vent'anni di varietà televisivo; magro, scattante e meno formale, nei balletti degli anni Settanta; scolpito, secondo i canoni del culturismo, nel decennio del nuovo benessere diffuso; perfetto nelle forme e nelle misure, come quello di *mannequin* e indossatori, o ritoccato anche chirurgicamente negli anni Novanta, quando vecchie glorie dello spettacolo leggero pretendono ancora attenzione e visibilità; in apparenza naturale, quotidiano e non più necessariamente solo giovane nel nuovo millennio; il corpo è sempre in primissimo piano nella danza, domina la scena e in essa immette un immaginario che si alimenta ai comportamenti generati nell'universo mediatico, ma produce, nel contempo, quei valori di riferimento cui i media si ispirano nelle loro produzioni discorsive.

La vicenda di quello che oggi storicizziamo come il jazz televisivo è un cammino complesso. Azioni, movimento e finanche modalità dello stare fermi si sono poste, nel lungo periodo analizzato in questa sede, come una scrittura corporea, di decennio in decennio scaturita

da pratiche culturali (verbali, visive, mediate) responsabili della costruzione del significato storico e sociale del danzare.

Il corpo è un costrutto che nasce da infinite relazioni e da incontri con altri corpi; è una scrittura che quando è danzante instaura un rapporto non naturale fra la sua evidente fisicità e la referenzialità di volta in volta, di tempo in tempo, proposta sulla scena. I corpi si muovono attraverso i loro giorni *per-formando* ciò che hanno imparato a fare e come lo hanno appreso, spesso mostrando una nuova riorganizzazione di materiali formali a partire da nuove sensazioni, pronunciando nuove parole corporee, che sono, per forza di codici, un nuovo assemblaggio di movimenti esistenti.

Segnato negli anni da fiumi di parole, provenienti dalla radio, dalla TV, dal cinema, dai giornali, ogni corpo apparso sui teleschermi nostrani ha mostrato l'evolversi della relazione fra fisico e concettuale, sempre diversa, mai permanente nelle sue forme, in continua trasformazione.

Memoria personale e memoria collettiva hanno dato ragione di flussi bidirezionali di incontri e scontri sul piano delle iscrizioni culturali e ideologiche. Un'intera era geologica sembra trascorsa dagli anni Cinquanta a oggi: dal corpo della *soubrette*, definito per contrasto con quello proposto dal neorealismo cinematografico, a quello informale, struccato e in tuta domestica di Maria De Filippi nella striscia quotidiana di *Uomini e donne*. Quel corpo, che allora doveva far sognare e dimenticare la dura lotta quotidiana di lavoratrici e lavoratori, impegnati nella ricostruzione e nella rimessa in moto dell'economia, era un corpo che si ispirava ai modelli d'oltreoceano, modelli di celluloide e musicali, che gli italiani conoscevano anche in modo diretto, avendo contribuito a influenzarli con l'innesto della loro cultura fin dai tempi dell'emigrazione di massa fra Otto e Novecento. Mentre la nuova libertà, innescatasi negli anni Settanta, porta con sé una progressiva inversione di ruoli fra maschile e femminile. Anche se vestono ancora in lustrini e *paillettes*, come vuole la tradizione del varietà, le nuove *showgirl* sono oggi le aggressive conduttrici emancipate di *talk show* e di *reality show*, sacerdotesse incontrastate dei nuovi riti televisivi.

Contro ogni mito dell'impermanenza ontologica della danza, le immagini televisive, sia nella loro forma originaria di traccia registra-

ta e conservata, sia nell'avventura del loro riuso postmoderno all'interno di nuove produzioni artistiche e discorsive, continuano a guardarci dal passato e sono in grado di parlare di noi più di quanto noi di esse; ci mostrano ideali e desideri che forse oggi abbiamo saputo oggettivare e realizzare; ci raccontano una storia, che, più di altre storie, siamo predisposti a comprendere, recepire e, perché no, anche a perpetuare nella memoria fisica di un corpo che, consapevolmente, proprio a partire da quelle immagini, decida di rimettersi a danzare con rinnovata energia.



Fig. 1. Le gemelle Kessler e i gemelli Blackburn in *Giardino d'inverno* (1961).



Fig. 2. Raffaella Carrà in *Canzonissima 71* (1971).



Fig. 3. Heather Parisi in *Stasera niente di nuovo* (1980).